

---

## **Jornalismo, ficcionalidade e censura na fotografia de Evandro Teixeira<sup>1</sup>**

José Ismar Petrola JORGE FILHO<sup>2</sup>  
Rodrigo de Santana GONÇALVES<sup>3</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### **RESUMO**

Este artigo analisa a censura à fotografia *A Queda do Motociclista da FAB* (1965), de Evandro Teixeira, durante a exposição realizada no MAM-RJ em 1969, partindo de uma contextualização da obra de Evandro Teixeira no cenário do fotojornalismo da época, e levando em consideração as diversas imbricações entre real e ficcional que se observam em sua obra. Observamos que esta presença da ficcionalidade na fotografia de Evandro Teixeira, alinhada com vertentes artísticas da época, foi um dos motivos que levaram à proibição da obra num momento de recrudescimento da censura durante a ditadura militar.

**PALAVRAS-CHAVE:** censura; fotojornalismo; fotografia; ficcionalidade; jornalismo.

### **Introdução**

A fotografia *A Queda do Motociclista da FAB*, tirada por Evandro Teixeira em 1965 para o *Jornal do Brasil*, tornou-se uma das imagens mais conhecidas e associadas ao período da ditadura militar no Brasil. A foto registra o momento em que, durante um evento, um soldado da Força Aérea tenta fazer uma acrobacia em sua moto, perde o equilíbrio e cai, sendo retratado no momento em que sua perna e a mão direita alcançam o chão. Assim como outras imagens de Evandro Teixeira produzidas nessa época, traz a característica de registrar o que Cartier-Bresson (1952) chamava de momento decisivo, uma harmonia de elementos visuais que resumem uma situação fotografada, e sua composição de imagem, colocando em evidência o corpo da pessoa fotografada, cria uma metáfora visual da situação política do país.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídia e Liberdade de Expressão, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, e-mail:

<sup>3</sup> Mestrando em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP, e-mail:

---

A obra foi censurada em 1969, em exposição no MAM, junto com outras obras artísticas ali expostas. No presente artigo, analisaremos esta imagem específica e as possíveis motivações por trás de sua censura. Primeiro, tentando situar esta obra historicamente, num momento de consolidação e expansão do jornalismo no Brasil, que propiciou o surgimento de certo fotojornalismo autoral, e depois analisando as diversas imbricações entre real e ficcional que a fotografia de Teixeira apresenta. Entendemos que a obra de Evandro Teixeira constitui um exemplo de diversas aproximações entre o jornalismo e a produção artística que se desenvolvem num contexto de resistência à ditadura militar, questionando padrões estéticos e contestando ideologias conservadoras.

Propomos que, para além do conteúdo de denúncia, a própria intencionalidade presente nesta fotografia apresenta um caráter contestador, principalmente quando a obra é deslocada de seu suporte jornalístico original para integrar uma exposição junto a outras obras artísticas, o que não passou despercebido para as forças da repressão na época.

### **A fotografia no jornalismo brasileiro durante a ditadura militar**

Embora a fotografia tenha chegado a nós ainda no século XIX, o fotojornalismo propriamente dito demorou mais para se desenvolver, devido às limitações das primeiras tecnologias fotográficas. Fávoro (2009, p. 60-64) relata que as primeiras manifestações do fotojornalismo no Brasil datam do início do século XX – uma das reportagens com fotografia mais antigas de que se tem registro foi a cobertura de um protesto contra a Revolta da Vacina pelo *Jornal do Commercio* em 1904. Porém, é a partir da década de 1940 que o fotojornalismo se populariza através de publicações como a revista *O Cruzeiro*, integrante dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Inspirada na revista norte-americana *Life*, *O Cruzeiro* associava texto e imagem em narrativas em que o fotógrafo era valorizado como testemunha ocular do acontecimento e estimulando fotógrafos a buscarem fatos que pudessem gerar reportagens a partir da fotografia. Esse estilo de fotorreportagem que se consolidou na década de 1940 é associado, principalmente, aos repórteres fotográficos David Nasser e Jean Manzon. O jornalismo diário, por sua vez, tem a fotografia com maior destaque com as inovações implementadas por Samuel Wainer no jornal *Última Hora*, também do grupo de Assis Chateaubriand. *Última Hora* inovou em seu projeto gráfico ao publicar fotos em grandes formatos, bem como sequências fotográficas, valorizando a imagem como fio condutor da narrativa

---

jornalística. Mais tarde, o *Jornal do Brasil* também se destacou pelo projeto gráfico que passou a incluir fotografias na primeira página, uma novidade para a época, e dedicar uma editoria específica para reportagens fotográficas.

Também fizeram parte desse movimento pioneiro repórteres fotográficos como Erno Schneider, José Medeiros, Flávio Damm, Luiz Pinto e muitos outros. É nesse período de consolidação do jornalismo – e também do fotojornalismo – como um campo profissional que Evandro Teixeira constrói sua carreira.

A década de 1960 foi um dos períodos de consolidação da grande imprensa, concentrada em veículos como *O Globo*, que estabeleceram certos padrões de jornalismo, como a escrita padronizada das matérias no formato de pirâmide invertida e a utilização de certas fórmulas frasais para passar a impressão de imparcialidade na reportagem. Acompanhando a modernização tecnológica, que aumenta as possibilidades gráficas, e a crescente concorrência entre os jornais, ganham importância elementos visuais, como a fotografia.

A disseminação do fotojornalismo na grande imprensa foi, inclusive, ironizada por publicações alternativas como o jornal humorístico *O Pasquim*, que costumava publicar fotorreportagens parodiadas, em que fotografias, muitas vezes com montagens ou alterações, eram publicadas com legendas que não correspondiam ao que aparecia na foto, criando um efeito irônico. Em outros veículos da imprensa alternativa, a fotografia é menos frequente, em grande parte devido ao custo de produção e impressão. Mesmo nos jornais alternativos de maior tiragem, como *Opinião e Movimento*, o projeto gráfico destacava mais o texto do que a imagem, com exceção das charges, associadas à denúncia política. Kenski (1990, p. 81) e Azevedo (2011, p. 56) também apontam a censura como um fator limitante para a fotografia e outros elementos visuais na imprensa alternativa.

### **Evandro Teixeira e *A Queda do Motociclista da FAB***

Portanto, é nesse momento de maior evidência do fotojornalismo que ganham destaque os registros fotográficos de Evandro Teixeira produzidos para a grande imprensa nos primeiros anos da ditadura militar. Natural do estado da Bahia e nascido em 1935, Teixeira começou sua carreira de fotojornalista ainda adolescente em jornais regionais na Bahia, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1957, aos 22 anos, para trabalhar no *Diário da Noite* e depois em *O Jornal*, veículos dos *Diários Associados*. Desde suas primeiras matérias, já demonstrava preocupação social, por exemplo, desobedecendo a linha

---

editorial da seção de casamentos do *Diário da Noite* que, refletindo o racismo vigente na sociedade brasileira de então, não aceitava publicar fotos de negros. Em 1963, Teixeira foi para o *Jornal do Brasil*, onde trabalhou até 2010, quando a edição impressa do jornal parou de existir. Como fotojornalista, participou da renovação gráfica do jornal, em que o fotojornalismo passou a ocupar uma posição de maior destaque.

Evandro Teixeira tem uma vasta produção fotográfica, com um acervo de mais de 150 mil fotografias, atualmente sob os cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS). É responsável por muitas das mais icônicas fotografias brasileiras durante mais de 70 anos de atuação, fotografando desde o golpe militar brasileiro de 1964, as manifestações estudantis de 1968, a comunidade de Canudos em 1997, entre centenas de outras produções memoráveis, carregadas de sensibilidade, provocações e ambivalências. Participou de diversas exposições nacionais e internacionais, sendo aclamado como um dos mais importantes fotógrafos brasileiros (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2022).

Foi durante uma exposição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), no dia 30 de março de 1969, que a fotografia *A queda do motociclista da FAB* (1965) ganhou destaque nacional ao ser censurada pelo governo militar brasileiro. A exposição foi composta pelos 12 artistas que haviam sido selecionados para participar para a 4ª Bienal de Paris que aconteceria em setembro daquele mesmo ano. Porém, horas antes da abertura, policiais militares chegaram ao MAM-RJ e confiscaram os trabalhos expostos, alegando que muitos deles eram provocativos e atacavam a ordem pública, o exército e a nação. Entre as obras de destaque alegadas como provocativas, estavam a fotografia de Teixeira que inclusive no título mencionava a Força Aérea Brasileira (FAB) (**FIGURA 1**) bem como *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968) do artista Antonio Manuel (**FIGURA 2**). A obra de Manuel traz imagens de uma série de notícias de jornais alteradas manualmente com imagens de protestos contra a ditadura militar que foram duramente reprimidas, porém que só se revelavam com a interação do público com a obra, pois era necessário que o espectador acionasse um mecanismo para levantar o véu negro que cobria as imagens. Numa espécie de diálogo interativo da obra manipulada pelo espectador, a obra é influenciada por outras experiências neoconcretistas de artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em decorrência da repressão, nenhum dos trabalhos selecionados para a 4ª Bienal de Paris foram enviados para a representação brasileira na capital francesa.



FIGURA 1 - A queda do motociclista da FAB  
(TEIXEIRA, Evandro. A queda do motociclista da FAB. 1965. 1 fotografia.)



FIGURA 2 - Repressão outra vez – Eis o saldo, Antônio Manuel, 1968  
(ELOY, Leo. Repressão outra vez – Eis o saldo. 2013. 1 fotografia. Disponível em: <  
<http://www.bienal.org.br/post/267>>. Acesso em 10 jul, 2022)

### **Fotografia e ficcionalidade**

Boris Kossoy (2020) defende o conceito de que a fotografia se trata de uma imagem composta por duas realidades. A primeira realidade seria aquela que acontece no

---

tempo presente do fotógrafo, ou seja, a realidade que fora vivenciada por ele no instante da produção de sua imagem, onde fica inoculado o seu tempo presente e que, agora, trata-se de um passado fragmentado. Já a segunda realidade, trata-se da materialização do processo acontecido, literalmente o retângulo para qual observa o espectador, composto de produção simbólica e material, a qual se apresenta a fotografia como expressão. Kossoy evidencia que na fotografia acontece simultaneamente a sobreposição dessas duas realidades, onde o espectador cria um novo espaço com suas próprias ficções, incertezas e contradições:

Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que se confunde com a primeira realidade em que se originou (KOSSOY, 2020, p.36).

*A Queda do Motociclista da FAB* (1965), de Evandro Teixeira, oferece essa complexidade e abrangência da qual se refere Kossoy (2020). Ao se deparar com a imagem, o espectador é instigado a entender a cena de um motociclista que tenta se equilibrar com seu corpo já arrastado pela inércia de uma queda, deixando marcas do arraste no asfalto, e a sua motocicleta militar aparecendo a metros de distância do seu corpo, seguindo indolente, em um caminho linear sem a costumeira ação humana de lhe deixar equilibrada, inclusive levando o espectador a diversos questionamentos. O que se passara antes, e o que aconteceu depois da queda? O piloto se machucou? A moto continuou o seu caminho solitário até quando? Quem estava presente no exato momento da queda do soldado? Tais questionamentos aparecem na observação da fotografia pois suas realidades, conforme conceito de Kossoy (2020), ampliam as possibilidades de troca simbólica ao provocar uma contínua negociação entre espaços, realidade, ficção, passado e presente (idem), havendo dessa maneira um enriquecimento do potencial da fotografia como linguagem e elemento expressivo da cultura.

Vilém Flusser (2019, p. 25) explica que toda imagem produzida “se insere na correnteza das imagens de determinada sociedade, por consequência, toda imagem é resultado de decodificação. A imagem desligada de tradição seria indecifrável, ruído.”. Não obstante, a imagem, ainda que dialogue com as tradições de uma sociedade, pode trazer um elemento de novidade: “com toda imagem nova, o universo da sociedade é

---

transformado, e o poder da imaginação faz com que a rigidez das circunstâncias, anterior a produção das imagens, seja substituída por fluidez e maleabilidade (idem)”

Esse exercício investigativo, imaginativo e de sobreposições ambivalentes da realidade e ficção, parece ser intencionalmente construído pelo fotógrafo Evandro Teixeira ao oferecer ao espectador a fotografia em questão. Nesse território das intencionalidades, e retomando a questão flusseriana da fotografia inserida na correnteza das imagens de uma sociedade, é interessante relembrar a produção de Teixeira e o impacto que pode ter causado sua circulação na ditadura.

### **Censura às artes na ditadura militar**

Na fotografia de Evandro, essa dinâmica de incertezas e verdades, realidade e ficção, na qual o fotógrafo usa como elemento central de sua composição a queda de um soldado da força aérea brasileira, assim como seu meio de transporte, não passaria incólume pelo crivo moralista, extremamente rígido e controlador da censura nessa época. Ao nos atentarmos para a data da exposição que aconteceu em 1969, veremos que fazia menos de um ano que entrava em vigor o Ato Institucional-5 (AI-5). Faz-se necessário um breve resgate histórico sobre a censura na época, assim como é relevante frisar que a censura às artes e às intelectualidades já existia de maneira institucionalizada no Brasil muito tempo antes do golpe militar de 1964, constituindo uma herança autoritária que data do período colonial (VIEIRA, 2019).

Os órgãos censórios foram aprimorados e centralizados numa estrutura federal, com um arcabouço legal consistente, durante o governo de Getúlio Vargas na década de 1930. A Constituição de 1934 aumentou as restrições relativas às diversões públicas, sem tolerância à expressão ou difusão do que era visto como subversivo da ordem política ou social. Foi durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945) que ocorreu a criação do *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), pela lei nº. 1949, de 30 de dezembro de 1939, órgão censório responsável por fazer a fiscalização e censura das diversões públicas e imprensa, instituído de maneira federal, seguindo um modelo inspirado em outros regimes autoritários do período, como o Estado Novo instaurado por Salazar em Portugal (COSTA, 2006). O DIP também direcionava políticas culturais do país, por meio da difusão de material propagandístico do governo federal, estimulando a criação artística alinhada com uma estética própria do Estado Novo, que, além de forjar uma identidade

---

nacional única, buscava projetar uma imagem positiva do Brasil no exterior (VIEIRA, 2019, p. 11).

Mesmo durante o curto período de redemocratização brasileira, logo após a queda do Estado Novo e antes do golpe militar (1946 a 1963), quando houve uma liberdade de imprensa relativamente maior, continuaram a existir órgãos censórios para as diversões públicas. A partir da análise de documentos de censura ao teatro da época, Costa (2017) observa que esse período foi, na verdade, um dos mais marcantes em termos de processos censórios contra as artes, e especialmente contra o teatro brasileiro, no qual floresciam vanguardas artísticas questionadoras, fruto da ascensão de uma classe artística cada vez mais politizada e vibrante.

No início da ditadura militar, no governo do General Castelo Branco (1964 – 1967), já eram percebidos movimentos autoritários e grande arbitrariedade contra sindicatos, movimento estudantil e partidos políticos. Entretanto, como o Congresso e o Judiciário ainda estavam em funcionamento, havia a sensação de que se tratava de um movimento transitório, o que se revelou um equívoco - gradualmente começaram a ser extintos direitos políticos como o voto direto para presidente, governadores e prefeitos.

Artistas, intelectuais, estudantes e setores da classe média se manifestavam contrários às restrições da ditadura, tornando-se alvo preferencial da repressão. Com o recrudescimento do autoritarismo militar, também aumentam os movimentos de resistência, principalmente em setores como os estudantes, com parte deles aderindo inclusive à luta armada, sendo os anos de 1967 e 1968 marcados por uma série de conflitos entre esses movimentos e as forças policiais. O mês de julho de 1968 foi emblemático na resistência estudantil, com mobilizações como a “sexta-feira sangrenta” e a “passeata dos 100 mil”, ocorrida em julho de 1968 no centro do Rio de Janeiro. Foi durante a primeira que Evandro Teixeira registrou uma de suas fotografias mais conhecidas, até hoje associada ao período no imaginário popular, com o título *Sexta-Feira Sangrenta* (**FIGURA 3**): o momento em que um manifestante perde o equilíbrio e cai de frente para o chão, tentando fugir do cassetete de um policial.

Foi nesse contexto que, no final de 1968, os militares instituíram o Ato Institucional 5 (AI-5), considerado o mais restritivo, na tentativa de restringir as críticas e mobilizações de diversos setores da sociedade, marcando o período conhecido como os “anos de chumbo” (1968-1974). A censura, construída sobre aparato estatal que já existia



antes da ditadura, foi reforçada de forma ainda mais persecutória e violenta contra aqueles que porventura fossem entendidos como subversivos ou provocativos ao governo, como foi o caso de Evandro e diversos outros artistas que se posicionavam de forma crítica.

Tentava-se, ao mesmo tempo, cercear a produção artística brasileira, considerada pelos militares como possível vetor de infiltração de ideologias de esquerda na sociedade brasileira, reproduzindo no campo da cultura a polarização da Guerra Fria entre o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e o bloco comunista liderado pela URSS. Nesse contexto de guerra fria cultural, a censura assumia cada vez mais um discurso de defesa da família e da sociedade frente à influência de ideias subversivas, na tentativa de cercear questionamentos políticos e sociais que se disseminavam nos movimentos culturais da época.

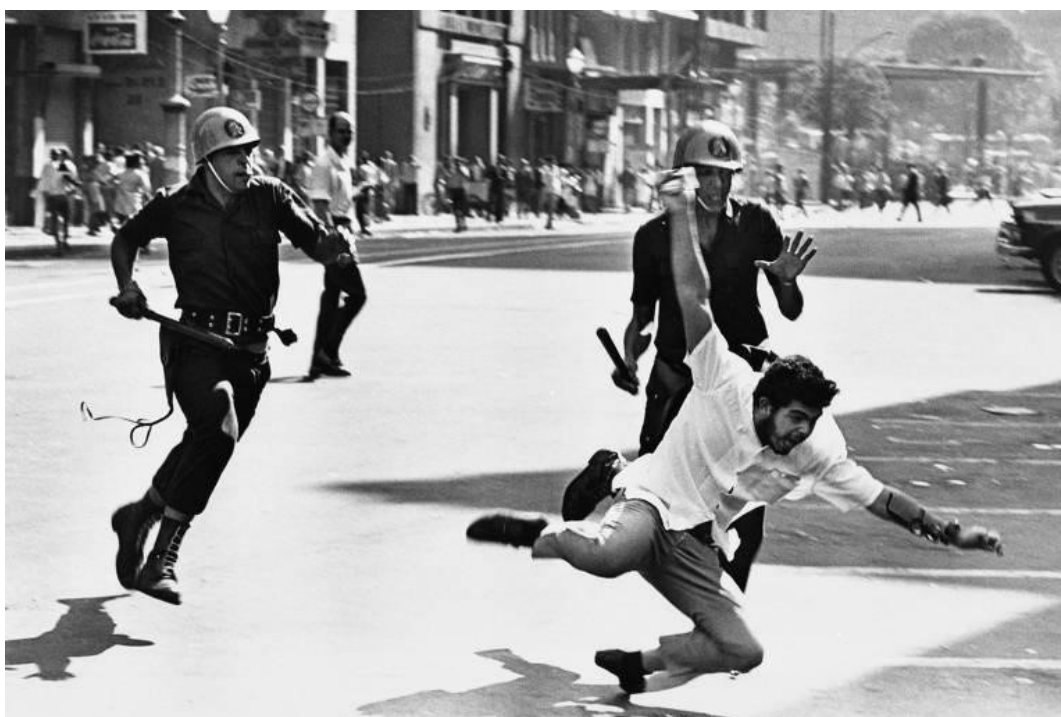


FIGURA 3 – Sexta-feira sangrenta  
(TEIXEIRA, Evandro. Sexta-feira sangrenta. 1 fotografia. 1968.)

### Realidades e Ficções

Tendo em mente essa ligação entre estética e política subentendida na atuação da censura, é relevante retomar as realidades da fotografia, pontuadas por Kossoy, quando observamos os atos censórios que se submeteram sobre a fotografia de Evandro Teixeira.

---

Kossoy aponta que tais realidades provocam uma constante fusão entre os espaços, onde as possibilidades simbólicas da imagem são potencializadas por certa ambivalência gerada, colocando a fotografia como um elemento expressivo da cultura, e que não aconteceria sem essa constante negociação entre os sujeitos que dela fazem parte. Assim, fotógrafo e leitor/espectador, trazem para a realidade uma parcela de seu imaginário, seus traumas, afetos, suas próprias realidades e ficções, o que evidencia a camada de incertezas que envolve uma fotografia. Ao criar essa ambivalência, a fotografia *A Queda do Motociclista da FAB* (1965) pode ter causado nos censores tanto a estranheza que mistura a ficção e o real, como também a aversão, o recalque, e a repressão de quem se observa como em um espelho em um momento patético como uma queda pública.

Outro elemento importante a se observar na censura à fotografia de Evandro Teixeira, é o fato de a foto não ter sido proibida em 1965, quando foi veiculada no *Jornal do Brasil*, mas em 1969, quando inserida numa exposição de fotografias no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e já num momento mais rigoroso da ditadura militar.

Historicamente, a imprensa é menos censurada do que as artes, e mesmo a censura à imprensa, como observa Beatriz Kushnir (2004) opera com diferentes pesos e medidas para os jornais, sendo mais rigorosa com veículos alternativos, de pequeno porte e postura mais crítica do que com jornais estabelecidos da chamada grande imprensa como era o *Jornal do Brasil*. Além disto, nos primeiros anos da ditadura militar, a censura ainda não se observava com a mesma intensidade que no período pós-1968. É verdade que houve numerosos episódios de censura à imprensa nessa fase inicial – o jornal alternativo de humor *O Pasquim*, por exemplo, teve um desenhista preso poucas semanas após o golpe de 1964, em razão de uma charge com ironias ao Departamento de Ordem Política e Social (Dops) – mas nos anos seguintes a censura recrudescer sobre a imprensa como um todo de forma mais sistemática.

### **Fotografia e conotação em Evandro Teixeira**

Nas fotografias de Evandro Teixeira, percebe-se um tensionamento entre seu caráter jornalístico ou documental e a presença de uma conotação semelhante à da charge. A queda do motociclista da FAB ao executar uma manobra arriscada, por exemplo, sugere uma metáfora visual, associando os militares à ideia de fragilidade - poderíamos dizer, em termos barthesianos, que, ao contrário do padrão em fotos de reportagens, não se limitam ao *studium*, mas frequentemente trazem o *punctum*.

---

Retomando Barthes (1984), o *studium*, da palavra latina para estudo, é a fotografia que informa e comunica algo ao observador. É, por excelência, o terreno da fotografia histórica e jornalística, que serve de registro e testemunho, sem se dirigir ao observador em particular. Em contraponto, o *punctum* refere-se ao que punge o observador da fotografia, o elemento "indizível da imagem" que escapa à apreensão intelectual.

A presença desse elemento na fotografia de Evandro Teixeira leva a um tipo de conotação que pode estar presente no jornalismo, ainda que não seja reconhecida dentro de determinadas perspectivas normativas do jornalismo. A imagem do motociclista em queda não é um mero registro denotativo do fato que ocorreu na cerimônia, mas carrega uma conotação de fragilidade vinculada à imagem dos militares, a um ponto tal que a fotografia jornalística se aproxima da fotografia artística, uma vez que sua composição é carregada de um sentido múltiplo, que apontam em direções diversas para além do seu mero registro. Carregada de ironia, a fotografia não deixa ser provocativa com relação ao militar fotografado, ou melhor, à instituição que este representa.

Desta forma, Evandro Teixeira se aproxima de certos movimentos que procuram retomar dentro do jornalismo alguns elementos de ficcionalidade. Na década de 1960, certos movimentos culturais questionam padrões que colocam o jornalismo como um registro "objetivo" dos acontecimentos, que não pode se confundir com a ficção, e também subvertem uma visão que impunha às artes o papel de servir de modelo de condutas morais. A fotografia *A queda do motociclista da FAB* (1965) se aproxima, assim, de um rol de produções simbólicas da década de 1960 que passam a ser cada vez mais questionadoras e politizadas, colocando em foco acontecimentos reais e questionamentos sobre problemas sociais, como se observa também em linguagens artísticas diversas como no teatro engajado, na canção de protesto, no Cinema Novo. Frequentemente esta arte de contestação e, por vezes, de denúncia está associada a ideários de esquerda, que veem na arte uma ferramenta de conscientização do público com relação às mazelas sociais - o que se choca com a visão conservadora que associa as artes à representação do belo e do ideal. Um exemplo relevante desses movimentos pode ser visto nas obras de Antonio Manuel censuradas na mesma exposição que a fotografia de Evandro Teixeira - note-se que, nelas, o próprio jornal torna-se um elemento na composição da obra de arte.

---

Marcelo Ridenti (2010) e Maria Elisa Cevasco (2014), ao analisarem a produção artística e intelectual brasileira das décadas de 1950 a 1970, apontam como essa apresentou componentes que buscavam uma mudança radical, revolucionária pela arte, subvertendo uma realidade estabelecida. Não se trata apenas de apresentar temas ou conteúdos contestadores, mas há uma contestação presente na própria estética, no modo de expressão, nas escolhas de temas e linguagens para cada forma de expressão, de forma que “fica uma hora histórica em que há um forte nexos entre ebulição política e elaboração artística” (Cevasco, 2014, p.5). Ainda segundo a autora:

A mistura potente da revolução política no horizonte do provável em uma sociedade em movimento, dá impulso a uma inovação estética que confere à arte o valor que a vida em escolhas lhe nega, ou seja, a de um ato simbólico, uma intervenção no real que registra e esclarece uma situação histórica específica. (CEVASCO, 2014, p.195).

Consequentemente, o fortíssimo aparato censório e moralista que se fazia ainda mais presente após 1968 se voltava contra essa produção artística contestadora.

Por sua vez, alguns nichos do jornalismo passam a se ficcionalizar em contraponto ao padrão de linguagem pretensamente objetiva e imparcial que estabelece nos grandes jornais da época. Esta ficcionalidade pode surgir como um jornalismo conotativo (JORGE FILHO, 2021) em veículos alternativos como o humorístico *O Pasquim*, onde todos os gêneros jornalísticos são parodiados na forma de notícias ficcionais, mas também se manifesta de outras formas em nichos da grande imprensa, como nas reportagens literárias da revista *Realidade*, muitas vezes assinadas por escritores e dramaturgos como Jorge Andrade, onde se observa a utilização de descrições de cenas, personagens e diálogos de uma forma mais próxima da literatura do que do jornalismo.

Estas vertentes mais ficcionalizantes do jornalismo também se vinculam, frequentemente, a movimentos de contestação política e cultural, não raro alinhados a vertentes ideológicas de esquerda e/ou a correntes contraculturais. Esses ideários, por sua vez, propõem visões alternativas sobre o que deveria ser o papel do jornalismo, questionando uma noção, comumente associada a correntes liberais e conservadoras, que entende o jornalismo como narração objetiva, imparcial e apartidária dos acontecimentos. Assim, no jornalismo e nas artes, coloca-se um questionamento sobre o que deve ser exposto e de que maneira expor, numa proposta de conscientização do público.

### **Considerações Finais**

Nesse interregno entre ficção e realidade, arte e jornalismo, política e vida pública, é que se encontra a fotografia *A Queda do Motociclista da FAB* (1965), que analisamos neste texto. A fotografia de Evandro, ao ser exposta em um ambiente artístico, põe em maior destaque seu caráter conotativo e intencional, deslocando-se de um tradicional local da fotografia jornalística, onde a comunicação se dá de maneira funcional através do registro, para um objeto artístico que como vimos, em termos barthesianos, alcança o observador através do “indizível da imagem”, ou seja o seu *punctum*. Até mesmo o título escolhido pelo autor da obra faz diálogo com este indizível, trabalho em intencionalidade na ironia (ou desejo) da queda do soldado de uma ditadura militar.

Tais questões também encontram ressonância com o pensamento de Jacques Rancière (2009). Para o filósofo francês, a modernidade inaugura, junto ao regime estético das artes, o esboroamento entre arte e vida, sendo o pensamento estético aquele que possibilita a compreensão do mundo como solo das relações sensíveis e políticas. Dessa maneira, a sensibilidade estética através do fazer artístico, ao ser explorada em sua legitimidade, resulta conseqüentemente em uma ação política, ao tornar visível o que antes era invisível, e assim agir de maneira conteste às instâncias do poder, estimulando tanto a ação quanto a reflexão (*idem*). Certamente, a fotografia de Evandro estimula essa ação de pensamento ao navegar entre estes dois mundos, o real e o ficcional, bem abordados por seu criador, um artista jornalista, ou quiçá jornalista artista.

Acreditamos que a ação censória que se abateu sobre a obra em questão se deu também por conta da sensibilidade que ela explora, e conseqüentemente do seu conceito dúbio e não literal. Fosse outra a fotografia, com cunho mais realista e menos ficcional, ou seja, de caráter mais jornalístico do que artístico, talvez sua exposição não fosse combatida e censurada com tamanha veemência pela ditadura militar. Embora novamente habitando o campo das hipóteses, é difícil imaginar que na exposição de uma fotografia mais tradicional ou comum de um soldado sobre sua montaria, o exército brasileiro bradaria com tanta força, ao ponto de fechar uma exposição horas antes da sua abertura e impedir a obra de viagem e divulgação internacional. A ironia, a ficcionalidade que se confunde com a realidade, e a exploração estética que torna visível aquilo que a instância máxima de poder não quer ver, ler, ouvir ou muito menos comentar, é o que traz essa

---

fotografia para o campo das obras de arte que, em sua época, ocuparam um espaço de resistência e luz a um momento obscurantista das liberdades de expressão.

Por fim, o mesmo ato censório que tentou proibir a exibição desta fotografia, paradoxalmente, também lhe possibilitou servir de tantos estudos a gerações futuras, trazendo-lhe uma visibilidade histórica que dificilmente alcançaria caso não tivesse sido perseguida e censurada. Agora, para além das funções jornalísticas e artísticas, *A Queda do Motociclista da FAB* (1965) passa a ser um objeto de estudo para além do seu tempo, a qual pode iluminar um pouco mais sobre esse momento sombrio da História brasileira

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carlos. **Jornal Movimento: uma reportagem** / Carlos Azevedo; com reportagens de Marina Amaral e Natalia Viana. Belo Horizonte: Ed. Manifesto, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive moment**. Nova York, Simon & Shuster, 1952.

CEVASCO, M. E. Modernização à Brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 59, p. 191-212, 2014. DOI: 1011606/issn.2316-901X.v0i59p191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042>. Acesso em 6 mai. 2021.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A censura em cena**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2006.

\_\_\_\_\_. (org.). **Privacidade, Sigilo, Compartilhamento**. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017.

\_\_\_\_\_. (org.). **Leituras e Releituras: Sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade**. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017.

FÁVARO, Armando. **O fotojornalismo durante o regime militar: imagens de Evandro Teixeira**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2009.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Evandro Teixeira - Cronologia**. Disponível em: <<https://ims.com.br/2020/07/29/evandro-teixeira-cronologia/>>. Acesso em 6 jul. 2022.

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **Da imprensa alternativa às redes sociais: uma análise comparativa entre notícias ficcionais no Pasquim e no Sensacionalista**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

---

KENSKI, Vani Moreira. **O fascínio do Opinião**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Unicamp, 1990.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Edusp, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VIEIRA, ANA PAULA L. **O Departamento de Imprensa e Propaganda e a política editorial do Estado Novo (1937-1945)**. 2019. 249f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.